

Hadd idézzem fel először egy másik magyar opera ősbemutatóját, amelyre még tavaly ősszel került sor, s amelyről e helyütt be is számoltam.

Tallián Tibor ezzel kezdte Fekete Gyula operájáról szóló kritikáját: „Nem volna szabad írnom *A megmentett város*ról. Nem lehetek tárgyilagos bírálója. *A megmentett város* szövege az 1960-as évekből származik, és magán viseli a kor bélyegét. Engesztelhetetlen haraggal tekintek vissza az 1960-as évekre, benne akkori önmagamra.” (Muzsika, 2003. január) Én mindenesetre nem éreztem úgy, hogy a művészi tett, amely az **Eörsi**-darab nyomán Fekete Gyula zenei-drámai koncepciójában és Halász Péter színpadi víziójában öltött testet, megkerülhetetlenül szuggerálta volna a hatvanas évek kontextusában való elhelyezést. Annak ellenére sem éreztem így, hogy nem maradt előttem teljesen rejtve: **Eörsi** színműve, ha nem is azonos, de bizonyos tekintetben éppen azzal a drámai típusal rokon, amelyet a magyar operaszerzés a hatvanas és hetvenes években szinte kizárólagosan kultivált – a „heroikus misztériummal” tehát, amely a kiválasztott, megváltó hős és az eredendő bűn állapotában leledző társadalom konfliktusát modellezi. Emellett úgy gondoltam, hogy mindaz, ami a Fekete-operában figyelemre méltó, messzemenően igazolja a mégoly kockázatos alászállást „az 1960-as évek irodalmi limbusába”. Nem gondolja ezt másként az *Utolsó keringő* utáni önmagam sem. De most már az a benyomásom támadt, hogy az újabb magyar operai termésről szólva a hatvanas évek fantomját – eme meghittén magyar, állami, operaházi fantomot – egyszerűen nem lehet figyelmen kívül hagyni.

Az 1960-as évtized a magyar zenés színpad történetében annak a műnek a berobbanásával kezdődött, amelyet egyik első méltatója, Pernye András az évtizedek óta várt új magyar opera születéseként ünnepelt. A népi-nemzeti stílust felmondó fáziskéséses zenei modernizmus, amelyet a korai kádárizmus művészetideológiája „kritikai realizmusként” igyekezett elkönyvelni a bevételi oldalon, olyan színpadi anyagon csiszolhatta oroszlánkörmeit, amely a történelmi-kollektivisták problematika háttéré előtt voltaképpen privát sorsdrámát állított a középpontba. Petrovics Emil Hubay Miklós szövegválogájára írt *C'est la guerre*-je 1944 őszének Magyarországon játszódik. Aligha meglepő, hogy a bemutató kritikusaik jó része, miközben a „fasizmus”, a „háború” és a „humanizmus” szembenállásának felmutatásáért magasztalta a művet, egyúttal el is marasztalta, amennyiben megállapította, hogy a szerzők elmulasztották a konfliktus cselekvő, harcok kidolgozását. Megemlítendő, hogy a darab fogadtatástörténetének egy későbbi szakaszában hallgatólagosan megfogalmazódott az a felismerés, miszerint a Hubay-szöveg vajmi keveset kezd a „fasizmussal”. E szó, ha minden igaz, egyszer sem szerepel Breuer János 1979-es tanulmányában, amely – az értelmezés horizontját akarva-akaratlanul egzisztencialista irányba tágitva – az opera kapcsán általánosságban beszél az emberi kisvilágot fenyegető ellenséges külvilág megjelenítéséről (noha arról azért nem tud lemondani, hogy a darab értéktételezését a kisvilág középpontjában álló asszony „tevékeny humanizmusában” lelje meg).

Akárhogy vélekedjék is az ember Petrovics első operájáról – s lehet annak örülni, hogy e vélekedéshez a darab 2001-es operaházi felújítása alapot ad –, egy mai magyar operaszerzőnek minden oka meglehet rá, hogy ne lépjen bele a *C'est la guerre* folyójába, sőt messzire elkerülje azt. Nem pusztán azért, amit leegyszerűsítve a magyar (zene)drámai modernség korszecifikus ellentmondásosságának nevezhetünk. Hanem, mondjuk, az autonómia iránti igény miatt is. Autonómián persze senki sem az újat mondás penzumát kéri számon a posztmodern kor fiától és leányaitól, hanem elsősorban az önmagunk felépítését szolgáló tájékozódás, anyaggyűjtés és válogatás szuverenitását, illetve merészségét. A fantomok kijátszását.

Madarász Ivánnak az *Utolsó keringő* kompozíciójához kapcsolódó első választása végzetesen sikeredett. Görgy Gábor 1964-ben, melleleg tehát **Eörsi** előbb emlegetett drámájával azonos évben írta *Délutáni tea* című egyfelvonásosát, amelynek nyomán az *Utolsó keringő* librettója a kilencvenes években megszületett.

A *Délutáni tea* kísértetiesen emlékeztet a *C'est la guerre*-re.

A cselekményt, azaz a cselekménytelenség drámáját mindkét librettó polgári lakásba helyezi, még pontosabban a magyar *ancien régime* keresztény úri középosztályának otthonába. A lakásban itt is, ott is teát szolgálnak fel a szereplőknek. Ennél fontosabb, hogy a lakás döntő szerephez jut a drámai fordulatok topográfiai leképezésében: a nagy kérdés a *C'est la guerre*-ben és az *Utolsó keringő*-ben is az, hogy ki juthat vagy legalább lehet be a lakásba, s kinek kell onnan távoznia. Nem csoda, hogy a bejárat mindkét darabban meghatározó tényezővé válik: míg Hubaynál csengővel és állkulcsokkal operálnak, addig Görgyénél mindenki a megvetemedett ajtóval küszködik. Odabent a sajátuk és alakíthatónak hitt élet, odakünn a halál (a változtathatatlan sors) uralkodik. Eleinte legalábbis ez a látszat. Kell-e mondani, hogy a főszerepet játszó úriasszonyok mutatkoznak a legeredményesebbnek a bent maradásban: Hubay Felesége és Görgy Asszonya? Mindkettőjüknek két fontos embere van. A Feleségé a Férj és a Szőkevény (a házibarát); az Asszonyé a Férj és a Férfi (a fiú). A nők igyekeznek e férfiukat a lakásban tudni, s ott

PÉTERI LÓRÁNT

Színház / Opera

Lakásproblémák

■ MADARÁSZ IVÁN: UTOLSÓ KERINGŐ ■

színház: (színház) Madarász

vigyázzni rájuk. Aztán persze kiderül, hogy a lakás semmitől sem véd meg, s a férfiak végső *exitusát* nem lehet megakadályozni. A lakás így a nők számára értelmetlenné válik, sőt a végzet börtönként lepleződik le előttük. E börtönből szökik el végül saját sorsban hívó szabad lelkük. Börtönörként, a külvilág házon belüli képviselőjeként amúgy alsóbb osztálybeli asszonyságok szolgálnak. Amott a Ház mesterné, emitt a Szakácsnő. Állandóan jelen lévő, de integrálhatatlan közönségességük kezdettől figyelmeztet a megteremtési vágyott bensőség és biztonság csalóka voltára.

Keletkezésük helyéből és idejéből következik, hogy mindkét darabot meghatározza a polgári illúziószínház, a társalgási dráma eszköztára. De ugyanezekből következik az is, hogy

merített, észre kell vennünk azt is, hogy ezen túl az általa választott darab e paradigmának legalábbis vitatható értékű képviselője.

A librettó több lehetséges irányba tesz tétova lépéseket, de mindegyiket elvétí amiatt, amit megengedően nevezhetünk ugyan absztrakciónak, de inkább a kidolgozottság és a részletezettség bántó hiá-

a nőre Górgény Gabor

színház: eleget



Iván Ildikó (Asszony) és Takács Tamara (Szakácsnő)

a maga módján és szintjén mindkét darab reflektál önnön teatralitására, játszmaszerűségére. A *C'est la guerre* ezt a groteszk keretjétékkel éri el; az *Utolsó keringő* pedig azzal, hogy egy délután „reálisan” eltelő idejébe az Asszony életének utolsó évtizedeit véli belesűríteni.

A hasonlóságok sora itt aztán véget is ér. Az eddigiekben felvázolt modell ugyanis Hubaynál és Petrovicsnál csupán vázként szolgál, amelyre fel lehet húzni a darabot, Vizavistul, katonatiszttestül, szerelmi háromszögestül. Górgéynél azonban a váz – maga a darab. S ha e ponton tudomásul vettük, hogy Madarász milyen drámai paradigmából

nyát kell benne felismernünk. A formalizált, misztériumszerű létdráma, amely nemcsak a cselekményről és a fordulatokról, de voltaképpen a situációk változásáról is lemond, nyilvánvalóan gondosan ki-alakított szimbólumrendszert kívánna. Elég valószínű, hogy Bartók megzenésítése



Székessy Zsuzsa felvételei

Takács Tamara és Iván Ildikó

hiján ama másik mániákus ajtónyitogató egyfelvonásos is kevésbé tűnne számunkra fontosnak. De azért azt nem lehet tagadni, hogy a munka ott el lett végezve, a vár fel lett építve. Ezzel szemben a halál ajtaja, az élet melódiája (vagyis a keringő) és a penelopéi sálkötögetés: egy kicsit kevés.

Az általában vett elsőáldozás, az általában vett elsőbálozás, de még az általában vett, noha illatos babatalp is gondtalanul elsiklik amellett, ami után emlékeink között kutatni szoktunk, ha legalább visszamenőleg meg akarjuk érteni, mi is történt-történik velünk e világon. S ezzel nem a regényességet hiányolom, hanem csak észrevételezem azt az érzéketlenséget, amelyet a sorsukat elszennvedő emberekről szóló szövegkönyv a sors rejtelmissége iránt tanúsít. (S közben eszembe jut a *Júlia és a szellemek*: a nem rendkívüli középosztályi nő sorsának és személyiségének a részletekben megnyilvánuló rendkívüli sége; az emlékekből és látomásokból összeálló személyes mitológia végtelen gazdagsága és sokértelműsége.)

Úgy tűnik, a színpadi események formalizáltsága, kvázirituális rendje és léletszerű motiváltságának hiánya összeegyeztethetetlen a polgári milióval. A kettő közötti feszültséget persze el lehetne vinni az abszurd irányába, ám ez nem történik meg. A problémával nem csak a színrevitelnek kell megküzdenie. Megsínyli azt már a mű nyelvi megformáltsága is. A komolykodó példázatosság és a társalgási forma mint színpadi alaphelyzet kibékíthetetlen ellentétben áll egymással. Absztrakt életről még csak fecsegni sem lehet. Ez hallatlanul lapos, üres és nem utolsósorban unalmas párbeszéddekhez vezet. Idézem a szöveget a partitúrából: „*Asszony*: Fáradt vagy, drágám? Ül le, ül le. *Férj*: Igen. Ma is keményen kellett küzdenem, hogy a felszínen tarthassam magam. *Asszony*: Hát pihend ki magad, drágám. Mindjárt itt lesz a tea. *Férj*: Az élet egyetlen küzdőtér, helyt kell állni, helyt kell állni. Ez a dolgunk. *Asszony*: Hát persze, drágám, de itthon mindig kipihenheted magad.”

Értem én, hogy a szereplők „elbeszélnek egymás mellett”, ahogyan azt a műsorfüzetben a szerző is írja. Elbeszéltek már Maeterlinck *Pelléas*ában is, ahol minden idők legstilizáltabb időjárás társalgásait olvashatja-hallhatja az ember. De meg lehet közelíteni a nyelv funkciójával kapcsolatos kételyeket és az emberi kommunikáció lehetetlenségének érzését a másik oldalról is, felmutatva a jelentésüket veszített nyelvi fordulatok hulladékszerűségét. Ez persze a színpadi beszéd funkciójának radikális újragondolását is jelentené. Ami azonban megint csak nehezen lenne összeegyeztethető a – mégoly

sablonos – karakterábrázolás igényével, amelynek a jelen librettó esetében a mellékszereplők közlései jórészt alá vannak rendelve (miután nincsenek szituációk, a színpadon fellépőknek maguknak kell elmondaniuk, hogy ők kicsodák).

Lehetne mindezt szatirikusan is fel-fogni – talán. Madarász Iván megzenésítése mindazonáltal komolyan veszi irodalmi alapanyagát, s a szöveg-zene viszonyt alapvetően a zenedráma fogalmi szerinti kezeli. A szövegkönyv bőbeszédűsége és prózaisága mindenesetre nem könnyíti meg a dolgát. Az énekes megszólalások túlnyomó többsége Madarász órányi egyfelvonásosában nem más, mint a széles zenekari platók felett kiritmizált, gyakran emfaticusan tág hangközlésekben mozgó énekeszéd („recitativo accompagnato”). Ez olykor egyazon hangmagasságon álló recitálással egyszerűsödik; máskor melodikus kibomló ariózóvá tágul, különösképpen az Asszony monológjaiban, az elfeledett s végül újra meglelt keringődallam felidézéseikor. A döntően harmóniai ihletettséggű (értsd: homofon) zenekari letét legtöbbször egy-egy akkord vagy hangzástömb figurált kitöltését szolgálja. Ritka az a pillanat, amikor egyidejűleg különböző mozgásformák jelennek meg a zenekari szólamokban. A jelenetek vagy jelenetrészek formájának felépítésekor Madarász előszeretettel él a repetíció eszközével. Ütemnyi vagy frázisnyi egységek felelnek egy-egy hosszabb szakasz hangvételeért: hatásosságukat az ismétlés maximálisan próbára teszi. Igen, ebből a kompozíciós módból veszedelmesen hiányzik a monotóniával szembeni elővigyázatosság. A számos extrával dúsitott szimfonikus nagyzenekar hangzásának homogeneitása a librettó szövegbeli és strukturális ismétlődéseivel társulva öszintén szólva igénybe veszi a hallgató türelmét.

Hiányoznak ebből az operából a valódi és a kitágított *pillanatok*. Az előbbieket létrejöttét az orkesztrális aláfestés repetíciós technikája akadályozza meg; az utóbbiak, amelyekkel az énekes megnyilvánulásoknak az énekeszédnél zártabb, koncentráltabb, melodikusabb formáira utalok, már a szöveg lírai reflexív rétegeinek csökevényessége okán sem születettek meg.

A totálisan kromatizált, de körültekintő, sőt tapintatos diszsonanciakezelésű, tonális vonatkoztatási pontjait mindig megfelelő hangrendszer adekvát keretet biztosít a középponti keringőtéma megszólalásaihoz. Megjegyzem, e téma – akárcsak az opera többi háromnegyedes metrumban mozgó passzáza – tartózkodik attól, hogy valódi valcerlépésre moz-

duljon. Van ebben valami zavarba ejtő, bár az kétségkívül igaz, hogy Richard Strauss után a keringőopera folyójába lépni ugyancsak lélekveszejtő vállalkozás volna.

Az imént az Operaház tájékoztatása alapján neveztem az *Utolsó keringőt* egyfelvonásosnak. A partitúra előlapján ugyan az „opera két részben” meghatározás szerepel, de a szerzői útmutatás lehetőségét ad a szünet nélküli előadásra is. Az amúgy végigkomponált mű közepén táncjelenet jelöli ki a határvonalat: az asszony víziója ama régi bálról. Ha a bál jelenet eklektikája nem is minden tekintetben vonzó, eme aleatorikus elemeket is magába fogadó intermezzo mégis többet mutat meg Madarász zeneszerzői és hangszerelői fantáziájából, mint az opera egésze. Van erő abban, amikor e szakasz végén az *ajtó* fenyegető unisono motívuma szólal meg, s rá a trombiták apokaliptikus és kaotikus hangja válaszol. Miközben az *Utolsó keringőt* nem tartom sikerült vállalkozásnak, biztos vagyok abban is, hogy a *Délutáni teából* nem is lehetett volna jól megoldott zenés színházi produkciót létrehozni.

A színrevitel a legkevésbé sem segítette elő, hogy a problematikus darab előzékeny befogadóivá váljunk. Kezdem a díszlettel (Csikós Attila). A feladat kétségkívül nehéz volt: be kellett rendezni a színpadon egy lakást. Nem sikerült.

Egyetlen, nem izléstelenül, de kissé siváran bebútorozott helyiséget látunk, amely vélhetően egyszerre előszoba (hiszen itt áll a ruhafogas), nappali (benne társalgóasztal fotelekkel), valamint hálószoba (ágyval, öltözőasztallal). Nagyfokú szociális tapintatlanság lenne persze feltételezni, hogy az alvás, az étkezés, a munka és a társas élet funkcióit minden magyar otthonban sikerülhet elkülöníteni. Más kérdés, hogy ahol ezek a funkciók összekeverednek, s ahol az érkezők a bejárati ajtóból még utcai ruhában eshetnek a ház asszonyának fekhelyére, nos, ott a legritkább esetben szoktak Szakácsnőt tartani, aki sűrű nagyságázás közepette szolgálja fel a délutáni teát. A ruhafogasnak vannak persze további implikációi is. Ha ugyanis ama félelmetes ajtó tényleg a lakás bejárata volna, megválaszolatlanul maradna az a kérdés, hogy a Szakácsnő honnan hozza a teát. A gang végi közös konyhából? Vagy a legközelebbi cukrászdából, beciszavát adva, hogy a porcelánszettet, amint tudja, visszaviszi? A realista színpadkép sajnos megkívánja tőlünk, hogy felelősséggel felvessük a kétségeinket. Azt már csak melleleg jegyzem meg, hogy az előadás egészen jól meglenne fogas és ágy

nélkül. Az előbbi csupán akkor kap szerepet, amikor a Férj kabátját ráakasztják – aminek éppenséggel semmi jelentősége nincs az előadás lefolyásában. Az ágy pedig valamilyen okból az a kitüntetett felület, ahova az Asszony lefekteti a gyászruhákat, amelyeket sosem vett fel, s nem is vesz fel többé.

Van még egy túllfüggöny átellenben az ajtóval, a színpad szélén. Az ajtóhoz hasonlóan ez is afféle szimbolikus-realista tárgy. Dobozszínházilag a szoba (lakás?) ablakát oda kell képzelnünk, ahol a függöny van. Másfelől ez a függöny az előadás folyamán fokozatosan zárul össze a szemünk előtt, párhuzamosan az Asszony megöregedésének és elmagányosodásának fázisaival.

Az oldalfalak engedelmesen felemelkednek, amikor a Férj halála után betör a lakásba az irracionális szele, s az Asszony a régi bálról vizionál. Ez rendben is van. Annál súlyosabb hibája Szikora János rendezésének, hogy a zárójelenetben a velünk szemben lévő falat tünteti el, ajtóstul. A fal mögötti tér távolában ekkor keringőző párokat pillantunk meg, halvány narancsszínű háttér előtt. A látványnak, a perspektívának ez a váratlan, látomásos kitágulása nagyon is alkalmas volna záróképpnek. Ámde írva vagon, hogy a darab végén az Asszony ama sokat emlegetett ajtón át követi szeretteit a túlnanra. A kifelé élő férfiak előtt annak idején nehézkesen táruult ki ez az ajtó, amit tán úgy kell értenünk, hogy mondvacsinált tevékenységekkel kitöltött életükből készületlenül s erőszakos hirtelenséggel ragadta el őket a halál. A befelé élő Asszony előtt „hangtalanul, puhán, magától kinyílik az ajtó mindkét szárnya”. Ez mindenesetre szép kép, s érdemes is lenne méltón megvalósítani. Csak hát az ajtó éppen felment a padlásra, a színpadon pedig az órányi előadás legerősebb képét látjuk, amelyik történetesen egy *másik* kép. Sebaj. Újra leküldik a falat az ajtóval, amely ekkorra már nyilvánvalóan elveszítette minden mágikus elhatároló funkcióját. Hiszen megtudtuk, hogy mi van mögötte. Az Asszony mindenesetre előzékenyen várakozik, a fal kis robajjal földet ér, az ajtószárnyak kitérülnek. Na: most már tényleg lehet menni. Két kép olykor mérhetetlenül kevesebb, mint egy.

Nehéz volna megmondani, hogy mennyiben írható a librettó és mennyiben a rendezés rovására a színpadi játék alapvető hiteltelensége. Fried Péter basszusára és fellépésére azért, mint mindig, most is oda kellett figyelni. Ettől ugyan nem vált megírttá a Férj vázlatban maradt figurája, de néhány percre enyhült a nézőben a színpadi történések kínzó irrelevanciájának érzése. A rendezés láthatóan nem tudott mit kezdeni a karriertudós fiú (a Férfi) tanmesei figurájával sem. A tenor Wandler Attilának igazán nem róható fel, hogy nem sietett a lehetetlen helyzet megmentésére. Szikora két ötlettel próbálja jellemezni az alakot – kétséges eredménnyel. Egyfelől ő is kap egy laptopot, akárcsak Babilio énekemester a Szinetár-féle *A sevillai borbélyban*. (Még azon se lennék meglepődve, ha kiderülne, hogy ugyanarról a kellékről van szó, ugyanis mindkét előadás laptopjára öles betűkkel ráírták, hogy IBM. A gyengébbek kedvéért, nyilván.) A másik ötlet: a Férfi a szövegében többször is elhangzó, csúcshangokon kivágandó frazist, miszerint „a nevemnek nemzetközi csengése van”, a fotelből felugorva énekl.

Nincsenek könnyű helyzetben az Asszony alakítói sem (e szerepet az Operaház kétös szereposztásban adja). Egyfelől a figura sablonosságával kell megbirkózni, másfelől viszont a nagyon is intenzív színészi feladattal, amit az Asszony egy délutánba sűrített öregedése jelentene. Az utóbbira sem Iván Ildikó, sem Temesi Mária játéka nem reflektál érdemben. Amúgy meg maradnak a manírok, egy vélt pszichológiai realizmus kliséi. E klisékkel Iván Ildikó dolgozik elszántabban és intenzívebben; szopránja nem kifejezetten szép, de végig lehet vele énekelni az előadást. Temesi Mária elsősorban gazdálkodik: a szöveg jó részét olyan halkán énekl, hogy hangja szinte át sem jön a zenekaron, de a szöveget egészen biztosan nem lehet érteni; aztán a nagy tuttik felett megszólaló csúcsmeneteket keményen és harsogón szólaltatja meg. Takács Tamara kellőképpen egyszerű és mogorva Szakácsnő. A bál jelenet koreográfiáját nem elemzem. Popova Aleszjával mindenesetre megint olyan személyiség lépett a színpadra, akire érdemes volt odafigyelni. Medveczky Ádám dirigált, üzembiztos összjátékot biztosítva.

MADARÁSZ IVÁN: UTOLSÓ KERINGŐ (Magyar Állami Operaház)

SZÖVEG: Görgey Gábor színműve alapján Görgey Gábor és Madarász Iván. **KARMESTER:** Medveczky Ádám. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Csik György. **KOREOGRÁFUS:** Egerházi Attila. **RENDEZŐ:** Szikora János.

SZEREPLŐK: Iván Ildikó/Temesi Mária, Takács Tamara, Fried Péter, Wandler Attila.

SZÓLÓTÁNCOL: Popova Aleszja és Bajári Levente.